



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Motyw śmierci Laokoona w Eneidzie i jego rzeźbiarskie odniesienie w Grupie Laokoona

**Author:** Aleksandra Golik-Prus

**Citation style:** Golik-Prus Aleksandra. (2015). Motyw śmierci Laokoona w Eneidzie i jego rzeźbiarskie odniesienie w Grupie Laokoona. (2013). W: A. Kucz, P. Matusiak (red.), "Szkice o antyku. [T.] 2, Śmierć w antycznej kulturze śródziemnomorskiej" (S. 143-152). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

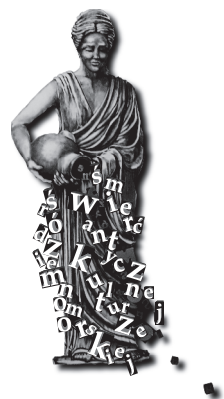


Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Wydział Filologiczny



Ustalenie antycznego wzoru gatunkowego dla epiki nie budzi wątpliwości<sup>1</sup>. Niedościgłymi mistrzami są tu Homer i Wergiliusz. Charakterystyczną cechą kompozycji fabularnej eposu jest bogactwo epizodów występujących w dwójakiej funkcji: wzbogacającej świat przedstawiony oraz retardacyjnej rozwój fabuły. Epizodyczność kompozycji eposu wiąże się z typowym dla tego gatunku założeniem jak najdokładniejszej prezentacji świata przedstawionego. Stylistyka eposu kształtuje się więc na przecięciu dwóch tendencji. Z jednej strony wysoka ranga i doniosłość tematu wymagają użycia tonu wzniosłego i patetycznego, z drugiej dążenie do naoczności i plastyczności obrazu epickiego wiąże się z drobiazgowością opisu i realizmem przedstawiania. W interesującej nas kwestii wspomniany realizm poddany zostanie badaniu przede wszystkim przez analizę wykorzystania metody kontrastu w ukazaniu mitu o Laokoonie<sup>2</sup>. Był on kapłanem Posejdona w Troi. Pod koniec wojny trojańskiej sprzeciwiał się wprowadzeniu w mury Troi pozostawionego na wybrzeżu przez Greków drewnianego konia. Gdy wraz z synami składał ofiarę Posejdonowi, z morza wypłynęły dwa ogromne węże,

<sup>1</sup> M. BACHTIN: *Epos a powieść (O metodologii badania powieści)*. Przeł. J. BALUCH. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 203–230; S. NIEZNAŃSKI: *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Red. J. PEŁC. Wrocław 1972; S. SKWARCZYŃSKA: *Epos a powieść*. W: EADEM: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947; L. SZCZERBICKA-ŚLĘK: *W kręgu Klio i Kaliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973.

<sup>2</sup> V. ZAMAROVSKÝ: *Bogowie i herosi mitologii greckiej i rzymskiej*. Tłum. J. ILLIG, L. SPYRKA, J. WANIA. Warszawa 2003, s. 262–264.

które udusiły kapłana i jego dwóch synów, po czym wślizgnęły się pod ołtarz w świątyni Ateny. Węże miała zesłać Atena, wroga Trojanom, pragnąca nie dopuścić, aby rady Laokoona uratowały miasto przed zdobyciem przez Greków.

Dzięki mistrzowskiemu operowaniu kontrastem autor *Eneidy* wprowadza czytelnika w odpowiedni odbiór przedstawianej sytuacji. Opuszczenie przez Greków azjatyckiego wybrzeża owocuje narodzeniem się nastroju radości wśród mieszkańców Troi i umożliwia im bezpieczne opuszczenie murów miasta (*panduntur portae* – „otworzą bramy”)<sup>3</sup>. Powodowani ciekawością i dopiero co odzyskanym poczuciem bezpieczeństwa, prawie jak turyści oglądają miejsca greckiego obozowiska („*iuvat ire et Dorica castra videre*”)<sup>4</sup> i toczonych tu niedawno potyczek. Ale radość i bezpieczeństwo, które daje powrót w znajome, ojczyście otoczenie, zostają zderzone z niezwykłością, wręcz grozą wywołaną pozostawionym przez Greków na wybrzeżu wotum w postaci konia. Ten monstrualnych rozmiarów koń, budzący wśród tłumu zrozumiałe osłupienie (*stupet* – „dziwi”), jest już w pierwszym opisie obdarzony mianem (*donum exitiale* – „dar złowieszczy”)<sup>5</sup>. Określa ono jego przyszlą, niszczącą rolę w losach miasta. Ponadto ożywieniu akcji służą potyczki słowne, które już w swej istocie zbudowane są na zasadzie kontrastu. Starcia zaistniały między przedstawicielami koncepcji zniszczenia konia („*aut pelago Danaum insidias suspectaque dona praecipitare iubent subiectisque urere flammis, aut terebrare cavas uteri et temptare latebras*”)<sup>6</sup>, a zwolennikami wprowadzenia go do miasta („*duci intra muros hortatur et arce locari*”)<sup>7</sup>. Dodatkowym elementem dynamizującym akcję jest przysłuchująca się dyskusjom niezdecydowana na żadne działanie masa mieszkańców, która w swoim wahaniu zawiera jednak ogromny potencjał. Masa ta z całą tkwiącą w niej siłą gotowa jest opowiedzieć się po jednej ze stron („*scinditur incertum studia in contraria vulgus*”)<sup>8</sup>.

Dalszy rozwój wydarzeń stymuluje wprowadzenie bohatera<sup>9</sup>. Ma on za zadanie wybrać jedną z opcji i porwać za sobą większość. I oto Wergiliusz kreśli kilkanaście zaledwie wersów, których doskonałość i pełnia wywierają decydujący wpływ na przebieg akcji. Na scenę zatem wkracza, a raczej wbiega,

<sup>3</sup> Wszystkie łacińskie cytaty za: PUBLI VERGILI MARONIS: *Aeneis*. Rec. O. GÜTHLING. Lipsiae 1894, II, 26 passim, wg s. 24–30 lub w. 26–230. Polskie tłumaczenie za: WERGILIUSZ: *Eneida*. Tłum. T. KARYŁOWSKI. Oprac. S. STABRYŁA. Wrocław 1981.

<sup>4</sup> VERG.: *Aen.* II, 26–27; „Chętnie doryckie obozy lud zwiedza”.

<sup>5</sup> Ibidem II, 31.

<sup>6</sup> Ibidem II, 36–38; „Zdradzieckie dary Greków w dno morskiej topieli stoczyć każą i żary podłożyć ogniska, albo, wierząc brzuch, zbadać kryjówki głąb z bliska”.

<sup>7</sup> Ibidem II, 33; „Wieść w mury go i w zamek doradza wysoki”.

<sup>8</sup> Ibidem II, 49; „Niepewny lud w przeciwne dwie dzieli się strony”.

<sup>9</sup> E.R. CURTIUS: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 175, 180.

(*decurrit* – „zbiegł”) Laokoon<sup>10</sup>. Obdarzony zostaje jednym tylko epitetem<sup>11</sup> – *ardens* („zapalony”)<sup>12</sup> – który determinuje możliwości jego działania do dwóch, przeciwstawnych rozwiązań. Albo jak płonąca pochodnia zapali wszystkich do swojego planu, albo sam spłonie w czasie jego realizacji. Laokoon to kapłan („*ductus Neptuno sorte sacerdos*”)<sup>13</sup>, a jednocześnie doskonały przywódca, pewny swoich racji i energiczny, w genialny sposób przewidujący istniejące wciąż zagrożenie greckie. Jego mowa skierowana do współmieszkańców jest miniaturowym arcydziełem sztuki retorycznej<sup>14</sup>. Wezwanie zamknięte w formę pytania natychmiast warunkuje tragiczną rolę, która przypadnie Trojanom po wprowadzeniu konia do miasta („*O miseri, quae tanta insania, cives?*”)<sup>15</sup>. Zastosowany zaraz potem enumeracyjny ciąg pytań retorycznych przeradza się w niezbitą materiał dowodowy, potwierdzający potrzebę zachowania nieustannej nieufności i czujności w stosunku do wszystkiego, co wrogie, a więc w tym momencie greckie (1. „*Creditis avectos hostes*”, 2. „*ulla putatis dona carere dolis Danaum*”, 3. „*Sic notus Ulixes?*”, 4. „*Aut hoc inclusi ligno occultantur Achivi*”, 5. „*aut haec in nostros fabricata est machina muros*”, 6. „*aut aliquis latet error*”)<sup>16</sup>. Wreszcie ostateczny okrzyk, podsumowanie stanowiska Laokoona („*equo ne credite Teucri*”)<sup>17</sup>, ma przeważyć jakby na szali przyszły los Troi, wydawałoby się, zależny jedynie od woli jej mieszkańców.

Użyty zaraz potem zwrot, dla potomnych już przysłowiowy, wyrażający brak zaufania w stosunku do wszystkiego, co wrogie („*Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes!*”)<sup>18</sup>, pełni rolę ostatecznego argumentu. Sam bohater nie poprzestaje na słownej perswazji, lecz natychmiast przechodzi do czynów i demonstracyjnie wbija ostrze w bok konia, czyniąc tym samym pierwszy krok w kierunku prowadzącym do jego zniszczenia. W konstrukcji

<sup>10</sup> Cf. G.E. LESSING: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*. Oprac. M. MENCEL. Tłum. H. ZYMON-DĘBICKI. Kraków 2012, s. 61.

<sup>11</sup> Cf. ibidem, s. 85; „W tym zakresie, w jakim Wergiliusz mógł naśladować Homera, przez samą rezygnację i on osiąga dość dobre rezultaty”.

<sup>12</sup> Przymiotnika *ardens* używa Wergiliusz w opisie gwałtownych działań i emocji, wyrażających gniew lub przerażenie; cf. VERG.: *Aen.* I, 472: „*ardentisque avertit equos in castra*” – „I w obóz dzielne konie uwiódł znieścacka”; ibidem II, 491: „*Penthesilea furens, mediisque in milibus ardet*” – „z groźną Pentezileą, co w środku rycerstwa w bój śpieszy ochoczy”; ibidem II, 311: „*iam proximus ardet Ucalegon*” – „najbliższy już płonie Ukalegon”.

<sup>13</sup> Ibidem II, 201; „losem wybran kapłan, Neptunowi”.

<sup>14</sup> Cf. słowa I. Wieniewskiego: „Retoryczne upodobania, tak znamienne dla Greków (i dla całej literatury starożytnej), przejawiały się już w pełni u najdawniejszego, znanego nam poety antycznego”. I. WIENIEWSKI: *Wstęp*. W: HOMER: *Illiada*. Kraków 1984, s. XXVIII.

<sup>15</sup> Ibidem II, 42; „Co za zgubny szal, obywatele?”.

<sup>16</sup> Ibidem II, 43–46, 48; „Wierzycie, że złość wroga nad wami nie zwisa, że bez zdrady dar Greków? Tak znacie Ulissę? Albo siedzą w tym drzewie Achiwi ukryci, lub mury nam machina ta zdradnie pochwyli [...], zresztą kto wie, jaki fałsz w niej”.

<sup>17</sup> Ibidem II, 48; „Koniowi nie wierzcie Teukrowie!”.

<sup>18</sup> Ibidem II, 49; „Ja lękam się Danajów, chociaż niosą dary!”.

akcji po tak dynamicznym wystąpieniu niezbędne było wyciszenie emocji odbiorcy. Autor zatem zaraz po przedstawieniu działań Laokoonu przywołuje opis konia. Sugerowany element przerażenia, które musiało opanować umysły Greków uwięzionych we wnętrzu drżącego po uderzeniu włóczni „daru” (*tremens* – „ciężko drgając”) <sup>19</sup> i ogłuszonych hukiem prawie pudła rezonansowego („*uteroque recusso insonuere cavae gemitumque dedere cavernae*”) <sup>20</sup> przebitego potężnym ostrzem („*ingentem hastam in latus feri contorsit*”) <sup>21</sup>, dodatkowo zwielokrotnia niepokój odbiorcy. Zwiększeniu jego niepewności służy umieszczony przez Wergiliusza komentarz o nieuchronności wyroków losu („*et, si fata deum, si mens non laeva fuisset, impulerat ferro Argolicas foedare latebras, Troiaque nunc stare*”) <sup>22</sup>.

Kolejna opowieść o Sinonie, prawie czterokrotnie przewyższająca objętością wcześniejszą o Laokoonie, w wielu miejscach wykorzystująca analogiczne zwroty i wydarzenia, wprowadza jednak kontrastowo różny efekt. Pochwycony przez Trojan Sinon, rzekomo skazany na śmierć przez rodaków i ratujący życie w ucieczce, budzi współczucie, ale jednocześnie niepokoi mieszkańców Troi swoją obcością. Zostawiony przez Greków koń, jakoby wotum dziękczynne za ich szczęśliwy powrót do domu, również niepokoi obcością, wpisaną w swoją niezwykłość. Niewiadoma dotycząca dalszego losu zarówno Sinona, jak i greckiego „daru” wotywnego tkwi w, wydawałoby się, niezależnej decyzji ludzi. Laokoon krzyczy ostrzegawczo i – jak się okazuje – całkowicie na próżno („*Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes!*”) <sup>23</sup>, ponieważ Priam z całkowitym zaufaniem, spokojnie oznajmia zdrajcy, że może on zamieszkać w Troi („*Quisquis es [...] noster eris*”) <sup>24</sup>. Prosząc nawet o odpowiedź na wszystkie związane z koniem pytania, wprowadza tym samym Sinona w krąg osób oraz rzeczy swojskich i bezpiecznych (1. „*Quo molem hanc immanis equi statuere?*”, 2. „*Quis auctor?*”, 3. „*Quidve petunt?*”, 4. „*Quae religio?*”, 5. „*Quae machina belli?*”) <sup>25</sup>. Również słowa Sinona odnoszące się do samego konia określają go przyjaznym słowem (*dona* – „dary”) i uzależniają jego rolę jedynie od postępowania samych mieszkańców Troi („*si vestra manus violasset dona Minervae, Tum magnum exitium [...] Priami Phrygibusque futurum*”) <sup>26</sup>. Dla kontrastu w opisie

<sup>19</sup> Ibidem II, 52.

<sup>20</sup> Ibidem II, 52–53; „zachrobocą i wydadzą jęk wklęste brzuszyska jaskinie”.

<sup>21</sup> Ibidem II, 50–53; „włócznię ogromną w bok groźnej poczwary [...] ciska”.

<sup>22</sup> Ibidem II, 54–56; „Gdyby nie wyrok bogów i płochość jedynie, skłoniłby nas, by zbroczyć kryjówkę żelazem: stałabyś Trojo!”.

<sup>23</sup> Cf. przyp. 18.

<sup>24</sup> VERG.: *Aen.* II, 148–149; „Ktokolwiek jesteś, [...] naszym będziesz”.

<sup>25</sup> Ibidem II, 150–151; „Kto ten kolos stawiał? Kto dał plany? W jakim celu? Dla kultu, czy w bój on stawiany?”.

<sup>26</sup> Ibidem II, 189–191; „Bo gdyby dar Minerwy święty wasze dłonie zgwałciły, wtedy zgruba wielka [...] państwu Priama dzień ześle żałobny”.



konia, poprzedzającym pojawienie się Laokoona, autor używa od razu miana, sugerującego zgubny wpływ wotum na losy Troi (*exitiale donum* – „dar złowieszczy”). Rola Sinona kończy się w momencie całkowitej przemiany Trojańczyków w bezwolne narzędzia losu („*Talibus insidiis periurique arte Sinonis credita res*”)<sup>27</sup> i decyzji wprowadzenia konia do miasta, decyzji, która przypieczętuje tragiczne przeznaczenie Laokoona („*scelus expendisse merentem Laokoonta ferunt, sacrum qui cuspidē robur laeserit et tergo scelera tam intorserit hastam*”)<sup>28</sup>.

Taka konstrukcja przestrzeni pozwala na powrót Laokoona, który przystępuje do wykonywania przypisanych mu czynności kapłańskich<sup>29</sup>. Odbiorcy wydaje się, że nic nie jest bardziej naturalne, jak spełnianie ciężących na kapłanie obowiązków („*sollemnes taurum ingentem mactabat ad aras*”)<sup>30</sup>. Jednak moment zabijania przez niego byka na ofiarę w nieuchronny sposób zapowiada los bohatera. Musi stać się ofiarą i zamilknąć, by przeznaczona Troi zagłada mogła się dopełnić. Groźne i wstrząsające zdarzenia, składające się na ostatnie chwile życia bohatera, zapowiada niezwykle komentarz, opowiadającego całą historię Eneasza. Relacjonując zdarzenie, wprowadza jego opis przez użycie pierwszej osoby (*horresco referens*)<sup>31</sup>, co w wyraźny sposób sprzyja dynamice obrazu. Natomiast cały *passus* odnoszący się do ostatnich chwil życia Laokoona staje się porównaniem jego zachowania w chwili śmierci do zachowania ofiarnego zwierzęcia („*Qualis mugitus, fugit cum saucius aram taurus et incertam excussi cervice securim*”)<sup>32</sup>. Wergiliusz klamrami spajającymi obraz dramatycznej sceny czyni składanie ofiary. Z jednej strony Laokoon poświęca byka dla Posejdona, z drugiej zaś kapłan staje się ofiarą przeznaczoną przez wyroki bogów na ołtarzu Fatum.

Dalsze wydarzenia zapowiada statyczny wstęp, który zapowiada nadciągającą katastrofę („*hic aliud maius miseris multoque tremendum obicitur magis atque improvida pectora turbat*”)<sup>33</sup>. Dwa potworne węże (*gemini angues* – „dwa wężyska”) wyłaniają się z morza, zmierzając prosto do miejsca na wybrzeżu, gdzie składana jest ofiara<sup>34</sup>. W ich opisie Wergiliusz posługuje się czterema różnymi wyznacznikami: wielkością, dźwiękiem, kolorem i ru-

<sup>27</sup> Ibidem II, 195–19; „Tym zakłębom i sztuce tej kłamcy Synona uwierzyli”.

<sup>28</sup> Ibidem II, 229–231; „Głoszą, że pomstę, w boskich zawartą rejestrach, za zbrodnię wziął Laokon, iż świętość buńczucznie znieważył i w grzbiet konia grzeszną rzucił włócznię”.

<sup>29</sup> O poszerzaniu granic świata przedstawianego cf. R.R. CHODKOWSKI: *Wstęp*. W: SOFOKLES: *Król Edyp*. Lublin 2007, s. 22.

<sup>30</sup> VERG.: *Aen.* II, 202; „przed ołtarzem wielkiego powalić miał wołu”.

<sup>31</sup> Ibidem II, 204; „Strach wspomnieć!”.

<sup>32</sup> Ibidem II, 223–224; „Razem wrzask rzuca w niebo, słyszany z daleka: tak ryczy byk, gdy zranion od ofiar ucieka, niepewne z karku śmierci strząsnąwszy narzędzie”.

<sup>33</sup> Ibidem II, 219–200; „Lecz większy i groźniejszy dziw zdołał się sprzysiąc na zgon nędznych i z nagłą lęk w piersiach wznowi”.

<sup>34</sup> Cf. G.E. LESSING: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji...*, s. 29–30.

chem, zwielokrotniając tym samym poczwórną niebezpieczeństwo, które ze sobą niosą. Ogrom skrętów węzowych ciał („*immensis orbibus [...] incumbunt pelago*”)<sup>35</sup> skonstrastowany z potęgą i spokojem powierzchni morza („*tranquilla per alta*”)<sup>36</sup> budzi uzasadnioną grozę. Wielkość ta zostaje jeszcze raz przywołana w opisie monstrualnych rozmiarów ciała, skrzyconego w potężny zwój i w większości skrytego pod powierzchnią wody („*pars cetera pontum pone legit sinuatque immensa volumine terga*”)<sup>37</sup>, a przecież wystarczająco jeszcze dużego, by wyłonić się ponad nią („*pectora quorum inter fluctus arrecta*”)<sup>38</sup>. Morskie potwory wydają dźwięk podobny do rozszalałego morza, rozbijającego się o brzeg w chmurze słonego pyłu. Na koniec autor wprowadza kolor, nawiązujący w swej barwie do mającej się zaraz przelać krwi („*iubaeque sanguineae [...] ardentisque oculos suffecti sanguine et igni*”)<sup>39</sup> oraz ruch rozwidlonych języków, budzący naturalny odruch strachu u ludzi („*sibila lambabant linguis vibrantibus ora*”)<sup>40</sup>. Efekt kontrastu pomiędzy zdynamizowanymi, krwawymi węzami opisanymi w chwili ataku („*iubaeque sanguineae [...] ardentisque oculos suffecti sanguine et igni*”)<sup>41</sup>, a statycznymi, pozbawionymi kropli krwi twarzami ludzi (*exsanguis* – „bladzi z lęku”), zmartwiałymi z przerażenia przed podjęciem ucieczki, dodatkowo wzmacnia napięcie dramatyczne<sup>42</sup>.

Przerażeni Trojańczycy na widok węży robią to, co może zrobić człowiek w chwili zagrożenia – uciekają („*diffugimus visu exsanguis*”)<sup>43</sup>. Pozostaje jedynie Laokoon i to on, mimo nieuchronności wyroku śmierci wydanego na niego i jego synów, podejmuje heroiczny, choć skazany z góry na przegraną, wysiłek obrony swoich dzieci („*auxilio subeuntem ac tela ferentem*”)<sup>44</sup>. Unieruchomiony w potężnych węzowych splotach („*spiris ligant ingentibus*”)<sup>45</sup> jeszcze próbuje beznadziejnej walki („*manibus tendit divellere nodos*”)<sup>46</sup>,

<sup>35</sup> Ibidem II, 204–205; „olbrzymimi skręty burzą morze”.

<sup>36</sup> Ibidem II, 203; „przez głębie spokojne”.

<sup>37</sup> Ibidem II, 207–208; „reszta głab morza przepływa, kłębami wijącymi ciężki czyniąc wy-mach”.

<sup>38</sup> Ibidem II, 206; „wniesiona ponad nurty pierś”.

<sup>39</sup> Ibidem II, 206, 210; „i krwawa grzywa [...] gniew w obu olbrzymach krwawymi by-strych oczu ogniami połyska”.

<sup>40</sup> Ibidem II, 211; „Migoce język, z sykiem liżący skraj pyska”.

<sup>41</sup> Cf. przyp. 39.

<sup>42</sup> WERGILIUSZ: *Eneida*..., s. LXXVIII. Według słów Stanisława Stabryły: „Mistrzostwo techniczne Wergiliusza [...] przejawia się również w umiejętności dramatyzowania fabuły [...], w rozzłonkowaniu opowiadania na pewne zamknięte całości, w eksploataowaniu określonych efektów malarskich”.

<sup>43</sup> VERG.: *Aen.* II, 212; „Pierzchamy, bladzi z lęku”.

<sup>44</sup> Ibidem II, 216; „Potem jego, gdy w pomoc nadbiega z pociskiem”.

<sup>45</sup> Ibidem II, 217; „cielskiem wokół okręcając śliskiem”.

<sup>46</sup> Ibidem II, 220; „dłońmi przerwać usiłuje węzły”.

by w tragicznym finale wydać przeszywający krzyk rozpacz<sup>47</sup> („clamores [...] horrendos ad sidera tollit”)<sup>48</sup>. Ten symboliczny moment zmagania z przeznaczeniem podjętych przez Laokoona nie pozwala jednak wierzyć, by człowiek mógł mu stawić czoła i spróbować choćby na chwilę zmienić los<sup>49</sup>. Fatum zawisłe nad Troją przypieczętowało los Laokoona i uczyniło jego śmierć fatalną, podobnie jak los Edypa przedstawia nieuniknioną losu człowieka raz określonego przez bogów w sofoklejskiej tragedii przeznaczenia<sup>50</sup>.

Równie doskonały, jak opis dokonany przez Wergiliusza, jest grecki oryginał rzeźby z 150–100 r. p.n.e., wykonany według Pliniusza przez Hagezandra, Polydorsa i Atenodorsa z Rodos<sup>51</sup>. Już starożytny autor zachwycił się doskonałością zarówno rzeźbiarską, jak i kompozycyjną dzieła<sup>52</sup>:

Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus exiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polidorus et Athenodorus Rhodii<sup>53</sup>.

Rzeźba ta została przypadkiem odkryta w rzymskiej winnicy 14 stycznia 1506 roku. Papież Juliusz II od razu wysłał na miejsce znaleziska swojego nadwornego architekta Giuliana da Sangalla, w towarzystwie młodego Michała Anioła, w celu stwierdzenia jej autentyczności i ewentualnego zakupu. Odrestaurowaniem grupy składającej się z pięciu brył marmuru zajął się na polecenie papieża właśnie Michał Anioł. Do dziś zresztą trwają spo-

<sup>47</sup> Cf. G.E. LESSING: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji...*, s. 8; „Krzyk jest naturalnym wyrazem fizycznego bólu. Wojownicy Homera ranieni padają nierzadko z krzykiem”.

<sup>48</sup> VERG.: *Aen.* II, 222; „razem wrzask rzuca w niebo”.

<sup>49</sup> Podobnie los Edypa zdeterminowany przez ciężące na nim fatum, mimo podejmowanych przez niego wysiłków, nie może ulec zmianie. Tragedia Sofoklesa pokazuje uwikłanie człowieka we własne przeznaczenie oraz złudność wiary w wolną wolę; cf. R.R. CHODKOWSKI: *Wstęp. W: SOFOKLES: Król Edyp*, s. 71–72; „Trwogę w nas budzi, ponieważ ze sztuki wynika, że jako ludzie nie jesteśmy panami swych czynów, że często mimo największych wysiłków z naszej strony i najlepszej woli rzeczywistość nas przerasta i wymyka się spod kontroli. [...] Los Edypa jest tragiczny, ponieważ ukazuje bolesne starcie człowieka z siłą wyższą”.

<sup>50</sup> T. ZIELIŃSKI: *Sofokles i jego twórczość tragiczna*. Kraków 1928, s. 141.

<sup>51</sup> K. KUMANIECKI: *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa 1964, s. 288.

<sup>52</sup> C. PLINIUS: *Historia naturalis* XXXVI, 37.

<sup>53</sup> „Wielu artystów nie słynie, ponieważ mnóstwo artystów, którzy nad jednym wybornym dziełem pracowali, sprzeciwia się ich sławie, bo jednemu nie należy się sława, a wszystkich nie można razem wymienić, jak to na przykład w Laokoonie, znajdującym się w domu Imperatora Tytusa, dziele przewyższającym wszystkie dzieła sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej. Zrobili go z dziećmi i dziwnymi zgięciami węży, z jednego kamienia wspólnie sławni artyści Agezander, Polydorus i Atenodorus, Rodyjczycy”. Tłumaczenie za: K. Pliniusza *Starszego Historii naturalnej ksiąg XXXVI*. T. 10, Ks. 34–37. Tłum. J. ŁUKASZEWICZ. Poznań 1845, s. 299.



ry o słusność restauracji Michała Anioła, czyli umieszczenie trzech postaci w jednym planie, zwłaszcza starszego syna. Odnalezienie dzieła dało początek niesłabnącemu zainteresowaniu antykiem i znalazło od razu swoje odzwierciedlenie we freskach Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, na przykład w obrazie stworzenia Adama. Gdy w 1957 roku koło wioski Sperlonga koło Terraciny natrafiono w czasie robót drogowych na grotę, w której znaleziono fragmenty jeszcze jednej grupy Laokoona z wyrytymi nazwiskami trzech rzeźbiarzy, wymienionych przez Pliniusza, oryginalność rzymskiego znaleziska została potwierdzona<sup>54</sup>.

To, że: „Malarstwo i poezja czy szerzej: sztuki plastyczne i literatura są podobne co do swej istoty i celu: obie są sztukami naśladowczymi i charakteryzuje je »całkowicie podobne oddziaływanie«”<sup>55</sup>, jest oczywiste. Rzeźbiarska realizacja antycznego mitu przedstawia moment kulminacyjny, ponieważ „malarstwo jest sztuką statyczną” i „artysta, chcąc zasugerować przebieg akcji, musi przedstawić jej najbardziej »owocny moment«, by pozostawić możliwie szerokie pole wyobraźni odbiorcy”<sup>56</sup>. Ta metoda, kontrastyczna do poezji jako sztuki dynamicznej, nie pozwala widzowi przejść obojętnie wobec rozgrywającego się właśnie dramatu, podzielonego na trzy akty. Podczas gdy starszy syn, znajdujący się jeszcze w sytuacji dającej szansę ratunku, uosabia początek akcji, to młodszy, który już zginął w uściskach węży, daje wyobrażenie jej końca. Natomiast kulminacją dramatu staje się środkowa figura ojca. Pełna z jednej strony energii i siły w próbie pokonania potwora, z drugiej strony wypełniona bólem i cierpieniem wobec bezradności podjętej walki i świadomości nieuchronnej śmierci, tworzy obraz pełen wzniosłości i grozy. Według słów Gottholda E. Lessinga: „Ból, który objawia się we wszystkich mięśniach i ścięgnach ciała i który widz niemal zdaje się odczuwać już na widok boleśnie wciągniętego brzucha, nie patrząc nawet na jego twarz i inne części; ten ból – powiadam – nie zdradza się wszakże żadną gwałtownością czy to w twarzy, czy w całej postaci”<sup>57</sup>. Namacalnym dowodem, świadczącym o słusności takiego potraktowania materii rzeźbiarskiej, było żądanie króla Francji Franciszka I skierowane po zwycięskiej bitwie pod Milanese do papieża Leona X. Król w ramach kontrybucji wojennych zażądał od papieża wydania rzeźby. Papieżowi udało się w końcu nakłonić Franciszka I na przyjęcie wiernie wykonanej przez Baccia Bandinellogo<sup>58</sup> ko-

<sup>54</sup> M. MENCEL: *Wstęp*. W: G.E. LESSING: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji...*, s. X.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. VII.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> G.E. LESSING: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji...*, s. 6.

<sup>58</sup> Kopia Bandinellogo w licznych reprodukcjach książkowych jest często mylona z greckim oryginałem. Charakteryzuje się ona silniej zaakcentowanym skręceniem kończyn i większym patosem, podczas gdy oryginał to mistrzowskie studium cierpienia, wyrażone w bolesnym wyrazie twarzy kapłana.

pii, co nie zmienia faktu istnienia arcydzieła rzeźbiarskiego tak perfekcyjnego, że posiadanie jego artystycznej realizacji stawało się wartością nadrzędną dla władcy. Doskonałość dramatyzacji linearnej u epika została zastąpiona u rzeźbiarza ześrodkowanym w punkcie dramatem<sup>59</sup>. Inspirujący wpływ *Grupy Laokoona* na twórczość wielu artystów jest niezaprzeczalny, od kopiowania całości do naśladowania fragmentów<sup>60</sup>. W znanym obrazie Tycjana *Bachus i Ariadna* artysta nawiązał w wyrafinowany sposób do klasycznych wzorów. Między innymi: „Osobliwa postać na pierwszym planie walcząca z wężami pochodzi z opisu orszaku Bachusa w dziele Katullusa, ale jej poza jest cytatem z odkrytej w tym czasie rzeźby znanej jako *Grupa Laokoona*”<sup>61</sup>. Natomiast Annibale Caracci, ozdabiając sklepienie galerii w Palazzo Farnese według słów Jana Białostockiego: „w ciele Polifema przetransponował postać Laokoona”<sup>62</sup>.

Dzięki połączeniu dwóch przedstawień tego samego mitu mógł się dokonać swoisty synkretyzm przekazu werbalnego i plastycznego, pozwalający wzbogacić jego odbiór i potwierdzić uniwersalność oddziaływania sztuki. Sztuka doskonała bowiem bez względu na materiał, którym posługuje się twórca, wywiera podobny wpływ na odbiorcę, niezależnie od czasów, w jakich przyszło mu żyć. Nie pozwala mu przejść obojętnie, wręcz zmusza do zatrzymania się i przeżycia chwili refleksji nad ludzkim życiem, szczególnie wtedy, gdy jest ono zdeterminowane działaniem sił wyższych, całkowicie niezależnych od człowieka.

<sup>59</sup> Cf. G.E. LESSING: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji...*, s. 71: „następstwo w czasie to pole działania dla poety, tak jak przestrzeń jest polem działania dla malarza”.

<sup>60</sup> Zjawisko to omawia wyczerpująco Maria H. LOH: *Outscreaming the Laocoon: Sensation, Special Affects, and the Moving Image, Early Modern Horror*. „Oxford Art Journal” 2011, Vol. 34, No 3, s. 393–414.

<sup>61</sup> A. STURGIS, H. CLAYSON: *Zrozumieć malarstwo*. Tłum. E. HORNOWSKA. Poznań 2006, s. 11.

<sup>62</sup> J. BIAŁOSTOCKI: *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa 2008, s. 427.

Aleksandra Golik-Prus

## The motif of Laocoon's death in *Aeneid* and its reference in the Laocoon group sculpture

### Summary

In the epic description of Laocoon's myth *Aeneid*, Virgil masterly used contrast to build the dynamics. This enabled him to create an unusually vast range of audio-visual effects, which have powerful impact on readers' emotions. The poet uses contrast both to juxtapose the elements of action with humans' reactions and their verbal expression. Like in a perfectly staged play, the scenography and *dramatis personae* complement each other to create an extraordinarily

vivid and tragic picture. The Hellenistic sculpture representation of the myth corresponds with its literary description. The seemingly static sculpture of a father and his sons fighting for their lives is a drama in three acts. The first act is the fight of the eldest son, the last one shows the youngest son's death and the middle act, which prevails, is a dramatic scene of the father, fully aware of the hopelessness of this situation, yet trying to defeat the monster. Regardless of the material, the artists achieved similar dramatic effect illustrating the urge to put up the fight against the inevitable fate, the fight which is doomed to failure.

Key words: Laocoon, Virgil, Hagesandros, Polydoros, Athanodoros, contrast method, death motive, fate, the Trojan horse